

# ZBD # 8

## Il codice Pontecorvo

---

Sergio Di Lino

Roma, Italia

[sergio@cinemavvenire.it](mailto:sergio@cinemavvenire.it)

Artículo recibido el 30/06/2015, aceptado el 15/10/2015 y publicado el 15/07/2016



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Gli ultimi lavori di Pontecorvo, dopo il congedo dal cinema pensato per il grande schermo avvenuto con *Ogro*. Una serie di documentari, perlopiù regie collettive dal taglio politico e militante, con l'eccezione del cortometraggio *Nostalgia di protezione*. Il successo di *Un altro mondo è possibile*, il film sul G8 di Genova del 2001. L'addio definitivo, e il simbolico passaggio del testimone con suo figlio Marco. Esiste un "lascito" cinematografico del regista? L'influenza sul cinema americano contemporaneo, dalla New Hollywood in poi, e qualche equivoco. Alcuni possibili "eredi", in Italia e all'estero.

**Parole chiave:** Documentario, regia collettiva, G8 Genova, New Hollywood, eredità.

]

**ABSTRACT:** Pontecorvo's last works, after the dismissal from cinema made for theatres, occurred with *Ogro*. A series of documentaries, most of all collective works, with a political and militant dimension, except the short movie *Nostalgia di protezione*. The success of *Un altro mondo è possibile*, the 2001 Genoa's G8 summit film. The definitive farewell and the symbolic handover with Gillo's son, Marco. Does a Pontecorvo's "cinematic legacy" exist? The influence on contemporary American cinema, from New Hollywood on, e some misunderstanding. A few possible "heirs", in Italy and abroad.

**Keywords:** Documentary, collective work, Genoa G8, New Hollywood, legacy.

Archiviati *Ogro* e le sue contraddizioni realizzative e percettive, finisce precocemente in soffitta anche l'attività di Pontecorvo come regista di lavori pensati per il grande schermo. Ma non quella di regista *tout court*. Paradossalmente, sono proprio gli anni Ottanta e Novanta –con una breve propaggine nei primi anni Duemila–, quelli in cui si consuma l'allontanamento di Gillo dal “mestiere” di cineasta, a rappresentare il periodo in cui la firma dell'autore pisano fa la sua comparsa nel maggior numero di opere. Fra il 1984 e il 2003, infatti, si contano ben otto lavori firmati o cofirmati da lui, più una sorta di *bonus track* generalmente dimenticata dalle filmografie ufficiali di cui parleremo più avanti. Si tratta perlopiù di regie collettive, in cui quello di Pontecorvo si confonde all'interno di una vasta congerie di altri nomi, ragion per cui l'apporto del cineasta pisano risulta inevitabilmente marginalizzato. Ciò malgrado, resta il fatto che questi otto titoli supplementari realizzati in meno di vent'anni, pur universalmente considerati una sorta di appendice della filmografia pontecorviana propriamente detta, conferiscono a quest'ultima uno spessore differente, e significati ulteriori che vale almeno la pena menzionare.

*L'addio a Enrico Berlinguer* (1984) è una sorta di *instant-documentary*, che ritrae le esequie del popolare segretario del PCI, protagonista di un'epoca di profonda trasformazione della politica italiana e internazionale. Distribuito poco più di tre mesi dalla morte del leader comunista, avvenuta a Padova l'11 giugno del 1984 –i funerali ebbero luogo due giorni dopo a Roma–, il lungometraggio alterna riprese della funzione religiosa, con numerosi politici di ogni schieramento che sfilano per rendere omaggio al collega (grande scalpore suscitò soprattutto la visita al feretro di Giorgio Almirante, all'epoca Segretario del MSI e spesso protagonista di aspre polemiche nei confronti del PCI di Berlinguer), a testimonianze di esponenti della politica e della cultura. Non mancano materiali d'archivio che ripercorrono la storia politica di Berlinguer, tra i quali il drammatico intervento del 7 giugno 1984 in Piazza della Frutta a Padova, durante il quale il politico ebbe il malore che lo condusse alla morte, quattro giorni dopo. Il numero ingente di firme alla voce regia<sup>1</sup>, tipico di una certa “scuola” documentaria figlia della militanza politica dei decenni precedenti, priva il lavoro di uno stile unitario. Ciò malgrado, *L'addio a Enrico Berlinguer* rimane un documento essenziale per comprendere i segni della fine di una stagione politica tanto seminale quanto complessa, e i prodromi della successiva.

*Udine* è il segmento pontecorviano del film collettivo *12 registi per 12 città* (1989), commissionato dall'Istituto Luce per celebrare/illustrare le sedi designate a ospitare il Campionato del Mondo di Calcio del 1990<sup>2</sup>. L'intento della committenza era quello di affidarsi a personalità autoriali forti, con lo scopo di offrire una ritrattistica delle città coinvolte nell'evento sportivo che non scivolasse nell'effetto cartolina. Il tutto in un quadro più ampio di valorizzazione dell'italico *genius loci* che, a cavallo del biennio 1989-1990, sfruttando i Mondiali come volano mediatico, coinvolse un po' tutte le arti e i mass media. La breve durata imposta e la natura “promozionale” –per quanto *sui generis*– del prodotto

<sup>1</sup> Il florilegio di firme è composto da: Ugo Adilardi, Silvano Agosti, Gianni Amico, Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Gioia Benelli, Roberto Benigni, Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci, Paolo Bianchini, Libero Bizzarri, Carlo Di Palma, Luigi Faccini, Giorgio Ferrara, Nicolò Ferrari, Andrea Frezza, Ansano Giannarelli, Franco Giraldi, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Luigi Magni, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Riccardo Napolitano, Piero Nelli, Renato Parascandolo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Faliero Rosati, Roberto Russo, Massimo Sani, Ettore Scola, Raffaele Siniscalchi, Sergio Spina, Gabriele Tanferna, Anna Maria Tatò, Gianni Toti, Piero Vivarelli. Un totale di quaranta nomi.

<sup>2</sup> Gli altri episodi sono: *Roma* di Michelangelo Antonioni, *Bologna* di Bernardo e Giuseppe Bertolucci, *Palermo* di Mauro Bolognini, *Genova* di Alberto Lattauda, *Cagliari* di Carlo Lizzani, *Verona* di Mario Monicelli, *Milano* di Ermanno Olmi, *Napoli* di Francesco Rosi, *Torino* di Mario Soldati, *Bari* di Lina Wertmüller, *Firenze* di Franco Zeffirelli. Dunque, a dispetto del titolo e in virtù dell'unica coregia presente, i registi sono tredici.

non offrono molta libertà di azione, tuttavia Pontecorvo è, insieme a Carlo Lizzani, l'unico a tentare una soluzione obliqua e trasversale per parlare della città assegnatagli, puntando sul territorio che la circonda anziché sul reale tessuto cittadino della stessa. Segnatamente, l'obiettivo del cineasta si concentra sulle vigne della campagna udinese e sui suoi pregiati prodotti. Una sorta di ritorno alle origini per il regista, che torna a occuparsi delle tradizioni rurali di una specifica zona d'Italia, come ai tempi di *Sciopero a rovescio*, *Festa a Castelluccio* e *Pane e zolfo*.

Prodotto dalla RAI, *Ritorno ad Algeri* (1992) è senza ombra di dubbio il lavoro più significativo tra quelli realizzati da Gillo Pontecorvo nel segmento terminale della sua carriera, oltre a essere il più sentito e personale. Prova ne sia il fatto che si tratta del primo (e del solo, se si eccettua il cortometraggio *Nostalgia di protezione* e la già citata *bonus track*, di cui parleremo tra poco) elemento della filmografia pontecorviana in cui Gillo ha collaborato con suo figlio Marco, all'epoca giovane apprendista operatore. Nel documentario di medio metraggio –circa un'ora di durata–, il regista torna nella capitale algerina a un quarto di secolo di distanza dalle riprese di quello che è universalmente considerato come il suo capolavoro. All'epoca delle riprese di *La battaglia di Algeri*, l'Algeria era una repubblica neonata, in cui le cicatrici della guerra civile e le tracce della diaspora dei *Pieds Noirs* erano ancora incise sulla pelle viva del tessuto urbano. All'epoca del ritorno, lungi dall'aver ultimato il suo processo di costruzione democratica, l'Algeria che ritrova Pontecorvo è un paese sospeso tra tradizione e modernità, in cui la recrudescenza di usanze e costumi del passato convive, ancora a fatica, con le inevitabili spinte del progresso e le prime tracce di globalizzazione. Un'opera profetica, soprattutto alla luce degli eventi che negli ultimi anni si sono succeduti in quella specifica area del pianeta.

Altro lavoro collettivo<sup>3</sup>, pensato e voluto da Francesco Maselli che coordinò tutte le fasi della lavorazione (dall'ideazione alle riprese alla postproduzione), è *Roma dodici novembre 1994* (1995), prodotto dalle tre storiche divisioni sindacali italiane CGIL, CISL e UIL. Il film non è altro che un montaggio delle riprese della grande manifestazione congiunta dei tre sindacati, tenutasi nella data che dà il titolo all'opera, contro la riforma del sistema pensionistico voluta dal primo Governo Berlusconi, insediatosi alla guida del paese appena sei mesi prima. Ritenuta senza mezzi termini un attentato ai diritti dei lavoratori e una polverizzazione di fatto del sistema previdenziale, che avrebbe messo a repentaglio il futuro di milioni di italiani, la riforma fu al centro di un movimento d'opinione contrario che attraversò trasversalmente schieramenti politici solitamente avversi e ambienti della cultura, del mondo industriale, della società civile. I registi e i tecnici coinvolti, che prestarono tutti gratuitamente la loro opera, furono suddivisi in ventidue squadre, incaricate di seguire ogni momento della giornata, dai raduni ai cortei ai comizi finali. Il risultato è un documentario che riesce a fondere in maniera sorprendentemente coerente l'afflato politico con una dimensione persino (involontariamente?) spettacolare, seppure in senso lato. Un documento preziosissimo anche sul piano storico, che racconta per immagini la più grande manifestazione di piazza mai svoltasi nell'Italia repubblicana.

<sup>3</sup> Il numero totale di registi presenti nei *credits* è quarantuno: Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Marco Bellocchio, Gioia Benelli, Franco Brogi Taviani, Alessandro Cane, Fabio Carpi, Sandro Cecca, Rocco Cesareo, Michele Conforti, Carlo Di Carlo, Antonio Falduto, Marco Ferreri, Giuliana Gamba, Lucio Gaudino, Roberto Giannarelli, Liliana Ginanneschi, Franco Giraldi, Veronica Perugini (indicata come Veronica Bilbao La Vieja), Wilma Labate, Francesco Laudadio, Carlo Lizzani, Francesco Longo, Nanni Loy, Luigi Magni, Salvatore Maira, Massimo Manuelli, Francesco Maselli, Gianfranco Mingozzi, Giuliano Montaldo, Luigi Perelli, Paolo Pietrangeli, Rosalia Polizzi, Gillo Pontecorvo, Maurizio Ponzi, Marco Risi, Ettore Scola, Daniele Segre, Gianni Serra, Ricky Tognazzi, Vito Zagarrio.

Conosciuto anche come *Danza della fata confetto* e destinato inizialmente alla raccolta *I corti italiani*<sup>4</sup>, *Nostalgia di protezione* (1997) è l'ultimo lavoro "a soggetto" di Pontecorvo. Ispirato a *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čaikovskij, esso appare in realtà quasi più un *divertissement* senile, molto lontano dal Pontecorvo militante dei suoi lavori precedenti, che un'opera realizzata per reale coinvolgimento. Il minimalismo del soggetto –un uomo di mezza età, stressato dai doveri e dalla routine quotidiana, si rifugia nel ricordo della propria infanzia e in particolare di sua madre– e la breve durata (otto minuti) impongono al regista di fermarsi alla superficie delle cose, ma non gli impediscono di fare sfoggio di un lirismo della messa in scena per lui insolito. Per la prima volta da *Giovanna*, Pontecorvo torna a servirsi di un cast interamente italiano: Fabrizio Bentivoglio, Isabella Ferrari, Valeria Golino, Isabella Biagini. Con la differenza non trascurabile che in questo caso, a differenza del film del 1957, si tratta di un cast di soli attori professionisti.

Meriterebbe ben altro che essere liquidato in poche righe, se non altro per il dibattito che –unitamente ad altri testi, cinematografici e non– ha suscitato, *Un altro mondo è possibile* (2001), uno dei numerosi film realizzati sulla spinta emotiva dei fatti verificatisi a Genova prima e durante il G8<sup>5</sup>, fra il 19 e il 22 luglio del 2001. Voluto e coordinato anch'esso da Francesco Maselli come *Roma dodici novembre 1994*, il film inaugura la felice esperienza produttiva denominata Fondazione Cinema del Presente, pensata per occuparsi di documentari di natura politico-sociale, e vede una nuova partecipazione di massa di una parte consistente del cinema italiano<sup>6</sup>. Anche in questo caso l'ottantaduenne Pontecorvo è della partita, pronto a gettarsi nella mischia di un documentario in cui l'idea del pedinamento dei fatti tanto cara al "teorico" del Neorealismo Cesare Zavattini si trasforma *in media res*, a causa del precipitare degli eventi, in una affannosa rincorsa. In un'ora totale di *running time* (condensato di oltre 290 ore di girato totali), si scivola dalle prime immagini, che raccontano un clima festoso e pacifico da parte dei manifestanti, provenienti da ogni angolo del mondo, di ogni età, confessione politica e religiosa, alla guerriglia urbana causata dagli scontri fra polizia e black bloc. La morte del ventitreenne Carlo Giuliani, freddato da un giovane carabiniere con un colpo di pistola mentre stava assaltando un mezzo delle forze dell'ordine

<sup>4</sup> Si tratta di un curioso esperimento distributivo mirato a veicolare la pratica spettatoriale del cortometraggio presso il pubblico delle sale cinematografiche, generalmente poco avvezzo ai prodotti di breve durata, e al tempo stesso una sorta di operazione *revival* della florida stagione dei film a episodi, molto celebri in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta. Anche se, a onor del vero, a differenza delle pellicole di quel periodo, qui manca una linea tematica e/o contenutistica comune che faccia da collante tra un episodio e l'altro. Gli altri cortometraggi inclusi nell'antologia sono diretti da Romeo Conte, Daniele Costantini, Camilla Costanzo, Alessio Cremonini, Raimondo Crociani, Simona Izzo, Mario Monicelli, Federico S. Quadrani, Ettore Scola e Ricky Tognazzi.

<sup>5</sup> Fra i tanti lavori sul tema, è d'obbligo citare almeno *Carlo Giuliani, ragazzo* di Francesca Comencini (2002) nel comparto documentario e il più recente *Diaz* –significativamente sottotitolato *Don't Clean Up This Blood* per il mercato internazionale– di Daniele Vicari (2012) per quanto riguarda le ricostruzioni "a soggetto".

<sup>6</sup> I registi coinvolti questa volta sono trentaquattro: Alfredo Angeli, Giorgio Arlorio, Mario Balsamo, Giuliana Berlinguer, Maurizio Carrassi, Guido Chiesa, Francesca Comencini, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Massimiliano Franceschini, Andrea Frezza, Giuliana Gamba, Roberto Giannarelli, Franco Giraldi, Simona Izzo, Wilma Labate, Salvatore Maira, Francesco Ranieri Martinotti, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Nino Russo, Gabriele Salvatores, Massimo Sani, Stefano Scialotti, Pasquale Scimeca, Ettore Scola, Daniele Segre, Carola Spadoni, Sergio Spina, Ricky Tognazzi, Fulvio Wetzl. Tuttavia, i copiosi titoli di coda accreditano la collaborazione di molte altre personalità illustri: dalla montatrice Francesca Calvelli agli autori delle musiche Pasquale Filastro ed Ennio Morricone, fino a un nutrito gruppo di direttori della fotografia che comprende nomi internazionalmente noti come quelli di Carlo Di Palma e Luca Bigazzi. Significativa è anche la presenza "testimoniale" di alcune delle maschere attoriali più incisive del cinema italiano contemporaneo: Diego Abatantuono, Anna Bonaiuto, Claudia Cardinale, Chiara Caselli, Massimo Girotti, Luis Molteni, Renato Scarpa, Toni Servillo, Roberto Zibetti.



nel corso di un conflitto fra queste ultime e i manifestanti, riscrive le coordinate della narrazione, colorando l'atmosfera di un grigio plumbeo. Il resoconto cronachistico e gioiosamente proiettato verso un "sol dell'avvenire" della prima parte, che sembrava ricordare alla lontana i documentari militanti dell'Unione Sovietica, cede il posto al lutto e alla commemorazione, lasciando molte domande inevase. La ferita aperta dalla morte di Giuliani presso il cosiddetto "popolo di Seattle" rappresenterà un fatale spartiacque per tutti coloro che si avvicineranno, da quel momento in poi, al tema della globalizzazione e dei suoi precipitati antropologici e sociali.

Altra regia massivamente collettiva<sup>7</sup>, sempre prodotta dalla Fondazione Cinema del Presente e coordinata da Francesco Maselli, *La primavera del 2002. L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002) racconta due iniziative organizzate dalla CGIL. Si tratta della manifestazione di piazza del 23 marzo 2002 e dello sciopero generale del 16 aprile dello stesso anno, entrambi in difesa dell'Articolo 18 dello Statuto dei Lavoratori, considerato una forma di tutela imprescindibile contro i licenziamenti senza giusta causa. Patrocinato dalla stessa CGIL, il film alterna scene di massa dei manifestanti a immagini che restituiscono la grande eterogeneità dei partecipanti all'evento: studenti, operai, lavoratori del settore terziario, agricoltori, intellettuali, immigrati, membri dei centri sociali, esponenti dei movimenti no global (italiani e stranieri), per un totale di oltre tre milioni di persone. Nel finale, non manca un commosso omaggio a Marco Biagi, giuslavorista e docente universitario ucciso dalle Nuove Brigate Rosse il 19 marzo del 2002, in quanto considerato tra i teorici della polverizzazione dell'Articolo 18 e firmatario di una radicale riforma del mercato del lavoro che consegnava un potere decisionale pressoché esclusivo alle aziende, divenuta legge pochi mesi dopo la sua morte.

Il commiato di Pontecorvo dal cinema (e utilizziamo non a caso la parola cinema) avviene con il terzo lavoro da lui (co)firmato all'interno dell'esperienza della Fondazione Cinema del Presente, questa volta affiancata dalla casa di produzione Luna Rossa. Si tratta di *Firenze, il nostro domani* (2003), che esce quando il regista ha ormai ottantaquattro anni. Al timone dell'operazione c'è ancora una volta Francesco Maselli, ma stavolta il numero di cineasti coinvolti è sensibilmente più contenuto<sup>8</sup>. Tema centrale del film sono le cinque giornate del Social Forum tenutosi a Firenze dal 6 al 10 novembre 2002. A dispetto della minore dispersività strutturale –data dal numero contenuto di interventi autoriali e dalla sostanziale unità di luogo–, si tratta del lavoro più irrisolto e meno incisivo tra quelli prodotti in seno alla Fondazione Cinema del Presente, forse anche a causa di un'esperienza produttiva vissuta in maniera così compulsiva (per un pugno di documentari, perlopiù di medio metraggio, sono state accumulate un migliaio di ore di girato) da spegnersi molto rapidamente.

<sup>7</sup> Quarantasette sono, questa volta, i cineasti che appongono la loro firma in calce: Alfredo Angeli, Franco Angeli, Giorgio Arlorio, Mario Balsamo, Marco Bellocchio, Giorgio Benelli, Giuliana Berlinguer, Mario Cambi, Maurizio Carrassi, Fiore De Rienzo, Carlo Di Carlo, Massimo Felisatti, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Andrea Frezza, Giuliana Gamba, Roberto Giannarelli, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Sabina Guzzanti, Agenore Incrocci, Wilma Labate, Salvatore Maira, Giulio Manfredonia, Francesco Ranieri Martinotti, Francesco Maselli, Gianni Minà, Mario Monicelli, Cesare Noia, Lucio Pellegrini, Paolo Pietrangeli, Gillo Pontecorvo, Andrea Porporati, Marco Simon Puccioni, Nino Russo, Massimo Sani, Stefano Scialotti, Pasquale Scimeca, Ettore Scola, Gianni Serra, Paolo Sorrentino, Sergio Spina, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Riccardo Tortora, Marco Turco, Fulvio Wetzl. Da notare che, oltre a tanti registi, dall'esperienza *Un altro mondo è possibile* vengono traslati anche la montatrice Francesca Calvelli e il direttore della fotografia Luca Bigazzi, oltre al produttore Mauro Berardi. Il commento musicale è invece di Nicola Piovani, che concede l'utilizzo di alcuni brani della partitura premio Oscar di *La vita è bella* di Roberto Benigni (1997).

<sup>8</sup> Appena dieci: Franco Angeli, Franco Bernini, Francesca Comencini, Nicolò Ferrari, Gianfranco Fiore, Franco Giraldi, Francesco Maselli, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Fulvio Wetzl.

*Firenze, il nostro domani* non è l'ultima regia *tout court* di Pontecorvo, anche se le filmografie ufficiali, e persino l'autorevole IMDB.com, si fermano generalmente qui. In realtà, nel 2005, all'età di ottantasei anni, Gillo torna dietro la macchina da presa per quella che è realmente la sua ultima volta. Lo fa in compagnia del figlio Marco, con il quale realizza un breve –meno di cinque minuti di durata– filmato promozionale per l'INPS, il più importante istituto previdenziale italiano. Uno spot pubblicitario, dunque, ancorché di formato extralarge, e questo è il motivo per cui, in genere, il filmato non è contemplato dalle filmografie, dato che di cinema, *stricto sensu*, non si tratta. Anche perché il cortometraggio, per quanto firmato ufficialmente dai due registi e corredato da dettagliati *credits* nei titoli di coda –prassi decisamente irrituale per una pubblicità–, è privo di titolo. A onor del vero, Pontecorvo non era un neofita della pubblicità: fra gli anni Sessanta e Settanta, anche per motivi alimentari, aveva diretto numerosi spot e caroselli<sup>9</sup>, nei quali talvolta si divertiva a utilizzare i suoi figli, all'epoca bambini, come attori. Quest'ultimo filmato è però oltremodo significativo per due ragioni. La prima è la qualità eminentemente “cinematografica” del cortometraggio, sia sul piano della messa in scena, sia per quanto riguarda i singoli elementi profilmici e filmici (fotografia, movimenti di macchina, montaggio, recitazione). La seconda riguarda l'ultima inquadratura, l'ultima immagine che il cinema –questa volta in senso più ampio ed ecumenico– di Gillo Pontecorvo ci lascia: davanti alla fontana all'ingresso della sede centrale dell'INPS a Roma, nel quartiere EUR, Gillo porge un pennarello nero a qualcuno fuori campo, alla sua destra; un rapido zoom allarga il campo e va a includere nel quadro Marco, che raccoglie l'oggetto dalla mano del padre; entrambi guardano in macchina e sorridono, dopodiché si voltano e si allontanano di spalle, l'uno accanto all'altro, mentre l'inquadratura si aggiusta leggermente verso il basso e in sovrimpressione appare la didascalia “Regia Marco e Gillo Pontecorvo”. Un autentico passaggio del testimone –del quale non deve passare inosservata la precedenza accordata al figlio nei *credits*, in spregio all'ordine alfabetico e al curriculum– con cui, in maniera quasi profetica, Gillo si congeda dal mondo dell'immagine filmata, lasciando a Marco il compito di seguire a “scrivere” un certo tipo di cinema<sup>10</sup>. Come se Gillo si rivolgesse al figlio raccomandandosi: “Io mi fermo qui, adesso continua tu”.

Con questi ultimi titoli si completa il lascito di Gillo Pontecorvo al cinema mondiale. Un lascito la cui misura non è mai stata quantificata, anche a causa dell'esiguità degli studi cui si accennava nell'introduzione. Qualche anno fa, abbiamo avuto modo di domandare a Picci Pontecorvo, vedova del regista, quale sia stata, secondo lei, l'eredità del marito. La risposta fu vaga, e adombrò l'idea che non vi fossero all'orizzonte cineasti che avessero realmente raccolto il testimone di Gillo. Tuttavia, Picci lasciò una traccia: menzionò la condizione dell'uomo e l'avanzamento della coscienza umana come temi centrali della filmografia pontecorviana, e chiosò asserendo che il suo insegnamento era nei film che aveva realizzato, a disposizione di chiunque volesse raccogliergli. Più preciso fu il figlio Marco, erede biologico e di mestiere, oltre che per “investitura ufficiale”: il quale ci ricordò come *La battaglia di Algeri* fosse già un manuale di cinema in forma di film, e come tale riconosciuto

<sup>9</sup> Il contenitore *Carosello* era lo spazio ufficiale che la RAI dedicava alla pubblicità: i caroselli erano brevi filmati, spesso realizzati da illustri registi cinematografici, ciascuno dedicato a un prodotto. Le loro peculiarità linguistiche e stilistiche ne hanno fatto, negli anni, un pregiato oggetto di modernariato cinematografico, pur non trattandosi di cinema in senso stretto. *Carosello* è andato in onda ininterrottamente dal 3 febbraio 1957 al 31 dicembre 1976, per poi essere sospeso, di fatto, all'indomani della legittimazione delle TV private a livello locale (con una sentenza della Corte Costituzionale del 28 luglio 1976), della susseguente riorganizzazione delle stesse in network per la ripetizione del segnale su tutto il territorio nazionale, e della conseguente nascita del mercato pubblicitario in regime di libera concorrenza.

<sup>10</sup> Incarico che Marco, almeno nell'esordio da regista per il grande schermo *Pa-Ra-Da* (2008), sul clown Miloud e il suo lavoro per i bambini di strada di Bucarest, ha puntualmente svolto.

in tutto il mondo. Difficile dargli torto, se pensiamo alla vasta eco che la pellicola del 1966 ebbe pressoché ovunque. *La battaglia di Algeri* non fu solo uno dei “libri di testo” di Black Panthers ed eserciti più o meno regolari in varie zone del pianeta: divenne uno dei film più proiettati nelle università americane, dove proprio negli anni Sessanta gli studi accademici sul cinema cominciavano a emergere come disciplina a sé stante. Evidentemente, ne hanno conservato la memoria le prime generazioni di laureati in cinema, in seguito divenuti eredi della tradizione della grande Hollywood: e se Oliver Stone omaggia *Queimada* nella sceneggiatura dello *Scarface* (1983) diretto da Brian De Palma –in maniera invero quantomeno ironica, facendo di un narcotrafficante una ex comparsa della pellicola con Marlon Brando–, cineasti come Martin Scorsese, Michael Cimino e Francis Ford Coppola, vale a dire il *gotha* della cosiddetta New Hollywood, non hanno mai nascosto la propria ammirazione nei confronti del capolavoro del regista italiano. Tutto ciò, paradossalmente, ha alimentato la lusinghiera ma fuorviante immagine di Pontecorvo cineasta filohollywoodiano (quasi una beffa per un ex partigiano e militante comunista), se non addirittura di autentico antesignano del genere *action*: più John Woo –altro suo estimatore dichiarato– che Paolo Sorrentino, verrebbe quasi da sintetizzare con brutalità. Non siamo sicuri che fosse esattamente questa l’eredità che Pontecorvo avrebbe desiderato consegnare ai posteri...

Ovviamente, la questione è più complessa, e il codice Pontecorvo contiene stringhe di informazioni di ben più problematica decifrazione. Sintetizzando all’estremo, possiamo affermare che la cifra principale del suo cinema sia stata la fusione tra spettacolo popolare, riflessione politico-ideologica e pur discontinue velleità autoriali. Un cinema trasversale e contaminato, che non ha paura di misurarsi con i codici dei generi classici e dello spettacolo popolare, riscrivendone le coordinate per veicolare una determinata visione del mondo. Se partiamo da questo presupposto, molto cinema italiano contemporaneo potrebbe essergli debitore di qualcosa. Tanto il cinema muscolare e ipercinetico di Michele Placido –in particolare *Romanzo criminale* (2005) e *Vallanzasca. Gli angeli del male* (2010)– quanto quello evocativo e autoriflessivo del già citato Paolo Sorrentino. Sia i film dichiaratamente politici e antropologici di quel Daniele Vicari –si pensi a *L’orizzonte degli eventi* (2005) e *Diaz* (2012)– che Pontecorvo ha conosciuto e frequentato ai tempi di CinemAvvenire, sia quelli lirico-umanistici di Emanuele Crialese, in particolare *Respiro* (2002) e *Terraferma* (2011). Per tacere dei vari Gabriele Muccino o Giuseppe Tornatore, che hanno sostanzialmente traslato l’attenzione pontecorviana nei confronti dell’individuo e della sua irriducibile propensione a lasciarsi travolgere dagli eventi in una dimensione ipercalligrafica, in cui il nitore esasperato della scrittura per immagini finisce per soffocare gli assunti di fondo. L’elenco potrebbe proseguire, oltrepassando agilmente i confini dell’Italia. Si pensi al miglior cinema brasiliano “da esportazione” (che anche il lavoro promozionale di Pontecorvo ha contribuito a diffondere), quello di Fernando Meirelles, José Padilha e Walter Salles, abile ai limiti del diabolico nel mescolare un impianto narrativo di genere a un messaggio del tutto assertivo dalla chiara matrice sociopolitica. Si pensi al Jean-François Richet meno asservito alle logiche dello spettacolo pseudo-hollywoodiano, da *Ma 6-T va crack-er* (1997) in poi. Si pensi infine ai migliori *exempla* del rilancio di certe cinematografie dell’Est-Europa, come il romeno Cristian Mungiu, il serbo Goran Paskaljević e il bosniaco Danis Tanović. Data anche l’eterogeneità delle pratiche cinematografiche che li caratterizzano, questi contributi non bastano, forse, a definire una “scuola”, e quindi a evocare un magistero. Ma sono sufficienti a farci capire che il cinema di Gillo Pontecorvo non è passato invano.